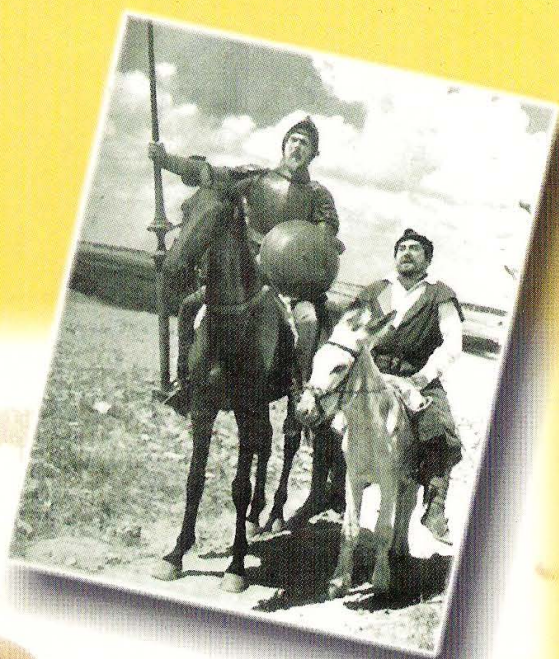


COLECCIÓN  
**COMPÁS  
DE  
LETRAS**



# *Literatura española y cine*

EDITORIAL COMPLUTENSE



manera de articular dentro de esa supuesta superficialidad una serie de temas que abarcan cuestiones serias de la identidad individual y de la comunidad cultural también. La idea de la autoría que se ve en *Todo sobre mi madre* se remonta a las expresiones más remotas de este tema en su obra: al *ars poetica* de Pepi, que intentó enseñarles a sus amigas la importancia de la simulación de la autenticidad; a la creencia de personajes como Nicolás Pierce y Andrea Caracortada, que rechazaron la idea de la autenticidad para valorar el reciclaje como fuerza motriz de toda creatividad, o a la pugna de escritores como Pablo Quintero y Leocadia, y otros *alter-egos* de Almodóvar que intentan librarse de sus creaciones.

El cine de Almodóvar es, sobre todo, un cine que evoluciona, y parte de su evolución parece ser el creciente sentimiento de arraigo a la idea de España que se nota en el desarrollo de sus autores dramatizados. El mundo de Pepi, Luci y Bom se construyó sobre la negación de la existencia de Franco. El mundo de Leocadia y de Esteban reconoce la turbulencia y conflictividad de la España contemporánea. La única constante que une a todos estos «autores» es una creencia en la literatura donde ellos esperan encontrar no sólo su propia regeneración creativa, sino la posibilidad de una renovación cultural también para España.

## Indagación desmitificadora del primado estético de la literatura frente al cine

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA

Universidad Complutense de Madrid

Las relaciones entre la literatura y el cine vienen caracterizadas, desde los mismos orígenes del cinematógrafo, por la complejidad y la polémica. De lo primero dan cuenta las múltiples variantes y perspectivas con que se pueden abordar esas relaciones y entre las que, en un somero repaso, se pueden indicar: la adaptación de obras teatrales y novelas al cine y el juicio estético que merecen los resultados, la influencia de la novela decimonónica en la consolidación del cine clásico, la frecuencia con que la pantalla ha plasmado determinadas novelas y por qué lo ha hecho, el cine como factor de promoción y difusión de obras literarias, el recurso del cine a la literatura para abordar determinadas épocas históricas, la influencia del mundo del cine en la experiencia vital de los novelistas y la del lenguaje fílmico en su estilo literario, la divulgación cultural y pedagógica del patrimonio literario de un país mediante obras audiovisuales, los elementos lingüísticos de cada uno y el posible tronco común del relato, etc.

Esas relaciones resultan particularmente polémicas al centrarnos en las adaptaciones de textos literarios al cine. En otro lugar hemos expuesto más ampliamente qué tipo de obra literaria, mediante qué procedimientos, en qué condiciones, con qué posibilidades, legitimidad y resultados se han realizado adaptaciones<sup>1</sup>. Ahora hacemos un somero repaso de las razones de la polémica o, por decirlo de modo más directo, del rechazo que suele acompañar a las adaptaciones para, posteriormente, indagar las condiciones en que la película re-

<sup>1</sup> José Luis Sánchez Noriega: *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* (Barcelona: Paidós, 2000), cap. 2.

sultante posee un nivel estético igual o superior a la obra literaria en que se basa. Entre esas razones están las seis siguientes:

- a) La literatura disfruta de un estatuto artístico con una larga tradición; incluso cuando una obra se juzga de escasa calidad, ello se hace desde su consideración previa como obra artística, objeto de apreciación estética. Por el contrario, el cine ha tenido que labrarse con esfuerzo un estatuto artístico que sólo es reconocido por minorías. En el cine el carácter de «obra de arte» no es un presupuesto, sino una consecuencia del análisis de la película concreta; de entrada, las películas se adscriben al mundo del espectáculo o del entretenimiento que, frecuentemente, se entiende incompatible con el mundo de la cultura o de la creación artística. Así las cosas, la literatura se concibe ocupando un mayor rango que el cine en la jerarquía de prestigio<sup>2</sup>.
- b) Salvo excepciones, los escritores suelen estar insatisfechos con el trabajo de los cineastas. Algunos se curan en salud y no permiten la adaptación (García Márquez con *Cien años de soledad*); otros reniegan de haber cedido los derechos sobre sus obras (Juan Marsé: «Las películas que han hecho de mis libros son simplemente horribles») y hasta renuncian a figurar en los créditos del filme (caso de Javier Marías ante la película de Gracia Querejeta *El último viaje de Robert Rylands* [1996], basada en su novela *Todas las almas*). La experiencia de escritores que, ocasionalmente, han trabajado en guiones es, en general, decepcionante.
- c) Se juzga que la industria cinematográfica se vale del patrimonio literario para crear productos comerciales, dirigidos a las masas y avalados por el prestigio de ese patrimonio. Ello se hace a costa de simplificaciones en la trama, tergiversaciones en el trasfondo ideológico, modernizaciones que llevan al pasado preocupaciones contemporáneas, actualizaciones que distorsionan los contextos históricos, etc., con el resultado de obras bastardas o sucedáneos de cultura; en definitiva, se entiende que la literatura se pone al servicio de la industria del entretenimiento.

<sup>2</sup> Este supuesto llega al extremo de hacer de la literatura el paradigma artístico para el cine, como sucede en el trabajo de Antoine Jaime sobre las adaptaciones del cine español de los últimos años, donde, para argumentar con la calidad del cine reciente, se echa mano de títulos que no están basados en obras literarias y se dice que «llevan en su seno las calidades de la buena literatura» y que son películas con «calidad cercana al arte literario». Véase A. Jaime: *Literatura y cine en España (1975-1995)* (Madrid: Cátedra, 2000), p. 290.

- d) Se tiende a diferenciar en exceso el lenguaje literario y el fílmico, sin atender a los elementos comunes (como los diálogos), ni a las influencias mutuas (procedimientos literarios en el cine, como la voz en *off*, y fílmicos en la novela y el teatro), ni a los resultados en la recepción del lector/espectador, como ha subrayado Norberto Mínguez<sup>3</sup>.
- e) En la experiencia del lector/espectador se considera que una novela es siempre *más y mejor* que la película. Es más porque tiene más personajes y cuenta más sucesos (toda película simplifica la historia novelesca); es mejor porque la interpretación o apropiación personal del lector no coincide con la realizada por el guionista o el director. Se rechaza la película que sea muy fiel a la novela, que se limite a una ilustración o puesta en imágenes («cine caligráfico») y, salvo excepciones en grandes cineastas como Buñuel o Welles, la que sea poco fiel, porque se juzga que el director «ha saqueado» la novela. En las adaptaciones teatrales se suele argumentar que el teatro ha de ser en vivo, con los actores en directo, y que la grabación conlleva una distanciamiento fatal.
- f) En la historia de la cultura se suele valorar al original y al pionero, creador «ex nihilo», por encima de quien realiza variaciones, comentarios o recreaciones. Si una película cuenta la misma historia que una novela se valorará más ésta por tratarse del original. Esto sucede incluso dentro del cine, donde, en principio, se rechazan sistemáticamente los *remakes* o nuevas versiones. De ahí que, por ejemplo, ante cualquier adaptación de Shakespeare —y hay decenas a lo largo de toda la Historia del Cine— se subrayen los valores o los hallazgos del dramaturgo y, en el mejor de los casos (Orson Welles o Laurence Olivier), se juzgue apropiada la lectura del cineasta.

En general, predominan los rechazos a las adaptaciones; incluso cuando se reconoce teóricamente que el cine puede desarrollar una labor cultural y pedagógica en la difusión de la literatura, hay películas que han contribuido a alentar la lectura o, más raramente, cuando se considera que el cine también puede crear obras de similar categoría artística a las literarias.

<sup>3</sup> Véanse las conclusiones de su estudio de cinco películas basadas en novelas de posguerra: Norberto Mínguez Arranz: *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos* (Valencia: Ediciones de la Mirada, 1998), pp. 183-184.



Perdone el lector mi atrevimiento si, una vez dicho lo anterior, planteo la pregunta de si una película puede ser mejor que la novela o la obra teatral en que se basa. Una cuestión ante la cual hay un prejuicio generalizado (se responde con una negativa rotunda), sobre todo si se trata de autores consagrados. Es una hipótesis heterodoxa que puede enriquecer el debate y, quizá, desbaratar algún mito y hasta el supuesto del primado de la literatura en la jerarquía estética. Se trataría de visionario o excéntrico a quien defendiera que se pueden hacer películas basadas en obras de, por ejemplo, Calderón, Cortázar o Balzac, con mejor resultado que los originales. Sin embargo, hay casos en que las películas «superan» las obras literarias en que se basan, bien entendido que, en rigor, no se pueden comparar obras pertenecientes a medios heterogéneos como el cine y la literatura. Hablamos de «superar» para referirnos a la mayor envergadura de la obra de arte resultante, a los casos en que la película, situada dentro del arte cinematográfico y comparada con otras películas, tiene mayor altura estética que la que posee el texto literario dentro de la literatura y comparado con otras obras escritas. Al respecto hay que defender, con el profesor Darío Villanueva,

un criterio ecuánime que excluya tanto el desdén hacia las potencialidades artísticas del relato fílmico, considerado un mero subproducto del literario, como la actitud apocalíptica, común entre ciertos novelistas y críticos epígonos de Marshall McLuhan, según la cual la imagen acabará en breve plazo con la palabra en lo que a la función social de la narratividad se refiere<sup>4</sup>.

¿En qué casos o bajo qué condiciones de adaptación la película puede ser de mayor calidad que la obra en que se basa? Por lo que se refiere a la novela o relato corto, ya en 1964 Étienne Fuzellier se planteaba esta cuestión que, en nuestro país, ha sido abordada por Pere Gimferrer y Cristina Peña-Ardid en dos de las más valiosas indagaciones con que contamos<sup>5</sup>. En primer lugar, un cuento o novela breve es más adaptable en razón de la duración estándar del cine (una novela de extensión mediana sería más trasladable, en principio, al formato de serie televisiva), ya que no exige grandes supresiones de personajes o sucesos. Más aún, pueden servir como esquema argumental para que el cineasta elabore un guión con mayor li-

<sup>4</sup> «Narrativa literaria y narrativa fílmica en *La colmena* (1951-1982)», en VV. AA.: *Homenaje a Alonso Zamora Vicente* (Madrid: Castalia, 1994), vol. IV, pp. 421-438.

<sup>5</sup> Véanse, respectivamente, *Cine y literatura* (Barcelona: Seix Barral, 1999) y *Literatura y cine. Una aproximación comparativa* (Madrid: Cátedra, 1992).

bertad y adecuación a los requisitos del lenguaje fílmico. En segundo lugar, es más adaptable aquel texto cuyo relato se basa en acciones exteriores, visualizables, que aquel otro que narra procesos psicológicos, estados de conciencia, ensoñaciones, evocaciones o recuerdos presididos por la subjetividad. Tercero, se podrá adaptar mejor la obra literaria que, según la distinción establecida por los narratólogos (Genette, Chatman), haga hincapié en la historia (el qué) antes que en el discurso (el cómo); de ahí la imposibilidad de trasladar al cine aquellos textos cuyo valor estético radica principalmente en los procedimientos estilísticos del lenguaje verbal, como sucede por ejemplo con Joyce, Proust y autores del *nouveau roman*, según subraya Gimferrer. Cuarto, serán más susceptibles de trasladar a la pantalla las «obras abiertas», relatos que evocan historias, tipos humanos o situaciones antes que las narraciones que proporcionan un mundo ya construido. Por último, son más adaptables las novelas desconocidas, mediocres y obras menores de autores consagrados, en razón de que se aprecian sus deficiencias o la condición humilde de su propuesta; la menor entidad estética del original literario permite una mayor libertad al guionista, al mismo tiempo que el proceso de recepción no se verá condicionado por la experiencia de la lectura.

El caso del teatro es muy diferente a la novela en cuanto la película puede plasmar, sin añadidos, supresiones ni modificaciones, el texto original. El problema suele ser que el filme resulte teatral, escasamente cinematográfico. Ni siquiera la recurrente operación de «airear» la obra —recurrir a localizaciones exteriores que hagan olvidar el escenario de referencia— asegura el resultado. Por el contrario, los diálogos teatrales no siempre son compatibles con el realismo inherente al medio fílmico. En general, la presunta facilidad del teatro para ser filmado es una dificultad porque, a diferencia de la novela, proporciona al cineasta no sólo un texto, sino también un modelo de representación.

Es preciso subrayar que, fuera de las indicaciones señaladas y tomadas con toda cautela, no hay normas que aseguren las adaptaciones exitosas y criterios manejados tradicionalmente como la fidelidad se revelan muy pobres (Minguez Arranz: 1998, p. 183). Por ello, vamos a indagar en el estudio concreto de la adaptación de *Los santos inocentes*, de Miguel Delibes, un caso que puede servir como modelo en orden a apreciar la mayor envergadura estética de una película respecto a la novela en que se basa.

\* \* \*

Inicialmente, hay que considerar los aspectos de las trayectorias del escritor y del cineasta que son relevantes para la adaptación. De las novelas de Miguel Delibes, además de



*Los santos inocentes*, se han rodado nueve películas: *El camino* (Ana Mariscal, 1962), de la que también hay una versión para televisión de Josefina Molina (1977); *Mi idolatrado hijo Sisí* fue adaptada con el título de *Retrato de familia* (Antonio Giménez-Rico, 1976); *La guerra de papá* (Antonio Mercero, 1977), según *El príncipe destronado*; *Función de noche* (Josefina Molina, 1981), que se inspira en la versión teatral de la novela *Cinco horas con Mario*; *El disputado voto del señor Cayo* (Antonio Giménez-Rico, 1986); *La sombra del ciprés es alargada* (Luis Alcoriza, 1989); *El tesoro* (Antonio Mercero, 1989); *Una pareja perfecta* (Francesc Betriu, 1997), basada en *Diario de un jubilado*, y *Las ratas* (Antonio Giménez-Rico, 1997)<sup>6</sup>. Ello supone que —al margen de diarios y libros de viajes— la mayor parte de la obra novelística de Delibes ha sido llevada al cine y, salvo que se argumente con la casualidad, de entrada, cabe considerar que la escritura de este autor resulta especialmente apta para el trasvase a la pantalla.

Por su parte, entre las 26 películas rodadas por Mario Camus hay tres adaptaciones de obras teatrales y ocho de novelas. El buen oficio y la capacidad demostrada en películas como las tres basadas en textos de Ignacio Aldecoa (*Young Sánchez*, *Con el viento solano* y *Los pájaros de Baden-Baden*) y en Cela (*La colmena*), además de la serie de televisión según la obra de Galdós (*Fortunata y Jacinta*), permiten comprender la idoneidad del cineasta para llevar al cine la novela de Delibes. También hay que subrayar que Camus sintoniza con la sensibilidad de este novelista en cuanto le interesan las historias de perdedores, el mundo de los desposeídos o explotados presente en el realismo literario de la generación de los cincuenta que se trata, también, de una literatura muy enraizada en el país. Ello es evidente en su cortometraje de la Escuela de Cine, *El borracho* (1962); en su primera película, *Los farsantes* (1963), que adapta un cuento de Daniel Sueiro; en los títulos indicados de Aldecoa y en *La colmena*; pero también en otras obras con guiones originales —*Volver a vivir* (1967), *La cólera del viento* (1970) y *Los días del pasado* (1977)— y en películas posteriores como *La forja de un rebelde* (1990), *Después del sueño* (1991) y *Sombras en una batalla* (1993), entre las más significativas. Ello ha dado pie a comprender el cine de Camus como una «estética del perdedor», según hemos expuesto en una monografía sobre el director cántabro<sup>7</sup>. Pero también es relevan-

<sup>6</sup> En el momento de redactar estas líneas se anuncia el rodaje de *El hereje*, que será dirigida por José Luis Cuerda.

<sup>7</sup> Una visión global de la autoría cinematográfica de Camus se encuentra en J. L. Sánchez Noriega: *Mario Camus* (Madrid: Cátedra, 1998), pp. 376-384.

te señalar dos aspectos más. Por una parte, la cultura literaria del cineasta —su compañero de la Escuela de Cine, Carlos Saura, consideraba que estaba más dotado para la escritura— muy propia de la generación de directores que comienzan a rodar hacia los sesenta y que no existe en cineastas de generaciones anteriores, como indica Gimferrer en la obra citada. El segundo aspecto es que, según explicamos en la monografía citada, el realismo literario no sólo tiene influencia temática, sino que también afecta al estilo cinematográfico de Camus.

La novela *Los santos inocentes* en que se basa la película homónima de Mario Camus es un relato relativamente breve (179 páginas de tipografía generosa) dividido en seis libros o capítulos<sup>8</sup>. Se entremezclan acciones habituales y sucesos singulares; ambos sirven para describir a los personajes y su contexto sociocultural. La acción narrativa no ofrece linealidad ni causalidad fuertes más que en algunos episodios. Abundan los diálogos entrecortados, los apuntes y las descripciones impresionistas. La voz narrativa parece corresponder a un narrador-personaje perteneciente al mundo evocado en el texto, pues en gran parte utiliza el idiolecto de los personajes y cuenta con una sucesividad deliberadamente desorganizada que reproduce el estilo popular, lo que se representa en el texto mediante fragmentos carentes de párrafos separados, puntos o puntos y comas. Esa voz narrativa del relato conversacional empatiza con los personajes humillados y marginados y muestra cierta ironía hacia los dominadores. La solidaridad entre narrador y personajes se muestra hasta tipográficamente al separar los diálogos no con el procedimiento habitual de las comillas o el guión en punto y aparte, sino únicamente con este último procedimiento y al omitir en muchas ocasiones los verbos enunciativos habituales seguidos de dos puntos o intercalados entre guiones en el diálogo («dice», «contesta», «explica», etc.)<sup>9</sup>. Además de diálogos de

<sup>8</sup> Citamos la novela por la 11.ª edición (Barcelona: Planeta, 1985). La secuenciación que se emplea en estas páginas está desarrollada en J. L. Sánchez Noriega: «La adaptación de textos literarios al cine», *Comunicación Educativa y Nuevas Tecnologías*, n.º 10 (febrero de 2000), 61-76. En este trabajo se pormenorizan las transformaciones y procedimientos de adaptación que lleva a cabo el autor cinematográfico.

<sup>9</sup> Así, por ejemplo, un fragmento de diálogo es el siguiente:

[...] la Señora, al apearse del automóvil acompañada por la señorita Miriam, se topó con el Azarías junto a la fuente y frunció el entrecejo y echó la cabeza hacia atrás,  
a ti no te conozco, ¿de quién eres tú?,  
preguntó,  
y la Régula, que andaba al quite,  
mi hermano es, Señora,



estilo indirecto intercalados en los fragmentos narrativos («y Paco, el Bajo, se enojó, que eso ya era por demás, coño, que ellos eran ignorantes pero no tontos», p. 35), a veces se unen diálogos directos con texto narrativo sin solución de continuidad:

[...] y los guardas decían entre sí desconcertados, también te tienen unas cosas, parece como que a los señoritos les gustase embromarnos, pero no osaban levantar la voz, hasta que una noche, Paco, el Bajo, se tomó dos copas [...] (p. 35).

La indefinición de la sucesividad temporal y el carácter frecuentativo de las acciones quedan patentes mediante el uso de expresiones como «por aquellos días» (p. 70), «día tras día» (p. 78), «una mañana» (p. 95), «con frecuencia» (p. 97), «una tarde» (p. 124), etc. Algunos comienzos de los libros expresan bien esta indefinición: «Y, en éstas, se presentó en el Cortijo...» (p. 63), «Mediado junio» (p. 91) o «Al llegar la pasa de palomas...» (p. 119).

En conjunto se trata de un texto muy elaborado donde el contenido narrativo y la forma literaria son solidarios e interdependientes, y de escasa vertebración dramática, lo que, en principio, exige un trabajo notable de adaptación. El director se hace cargo de esta dificultad:

La novela es muy naturalista, está escrita de una manera muy sabia y narrada a base de capítulos [...]; los hechos están muy atomizados, se cuentan pequeños hechos en un transcurso de tiempo muy largo [...]. Y nuestra preocupación como guionistas ha sido darle poso, darle amplitud a los hechos, dar una concreción a esa frase, a ese recuerdo, a esa cosa que surge a través de muchos años, y aprovecharlo para contar nuestra historia. Hemos concentrado todo lo que está disperso en la novela, todo ese horror tremendo de la novela; ahí está el lirismo<sup>10</sup>.

La aportación ulterior del novelista es escasa; por deferencia, le muestran el guión y hace algunas sugerencias sobre los diálogos, quiere que se respete la repetición del «Milana bonita» de Azarías y propone que se suprima la secuencia en que la Niña Chica quiere hacer la primera comunión porque cree que rompe el ritmo del relato. Posteriormente, ade-

acobardada, a ver,  
y la Señora,

¿de dónde lo sacaste? está descalzo, [...] (p. 109).

Obsérvese que la peculiar disposición del texto lleva a cierta confusión entre los diálogos y la voz narrativa.

<sup>10</sup> Entrevista de Antonio Weinrichter en *Dirigido por*, n.º 114 (1984), 96-100.

más de enviar una entusiasta carta al director tras el éxito en el Festival de Cannes, ha manifestado su aprobación al resultado:

Yo creo que Mario Camus ha hecho una excelente película. Incluso la modificación que introdujo en la historia, me parece un buen recurso para dar al espectador la idea de paso del tiempo, de que los hechos que se ven ocurrían años atrás [...]. El resultado del filme es diferente a mi propia película interior: ni Azarías ni Paco el Bajo eran los que yo tenía en mi cabeza... Pero, en fin, el talento de Camus consiste en haber creado otros personajes distintos a los que yo veía en mi intimidad, pero tan convincentes, que han convencido a su propio autor (*El País*, 2-5-86).

En una lectura y visionado desatentos —como los realizados por algunos críticos— pudiera parecer que el cineasta se limita a visualizar las acciones narradas, pero comprobaremos que el trabajo de adaptación ha sido laborioso y existen profundas transformaciones en todos los elementos del texto literario. Indicamos a continuación las más relevantes.

1. EQUIVALENCIAS ESTILÍSTICAS. La autoría cinematográfica se aprecia en: a) la estructura temporal del relato y la especial vertebración de la acción dramática, que combina acontecimientos sucesivos con otros intemporales; b) la música extradiegética, especialmente para marcar los finales de analepsis; c) los fundidos en blanco; d) algunos elementos retóricos, y e) los créditos iniciales, impresionados sobre la foto-fija de la familia, que tienen valor de sumario.

La empatía, la implicación y el respeto del narrador literario con los personajes de la historia han sido, en buena medida, salvaguardados por el autor fílmico con la utilización de primeros planos y el relieve dado a los personajes en el punto de vista cognitivo del relato. En particular hay que subrayar la distancia que se mantiene para captar a la Niña Chica, que nunca aparece en primer plano y sus gritos desgarradores son escuchados en *off*. Por el contrario, dada la diversa naturaleza de los medios de expresión literario y fílmico, no existe un equivalente en la narración cinematográfica al citado carácter de relato conversacional que posee la novela, de forma que el enunciador del texto fílmico es un narrador omnisciente. Los diálogos de la novela han sido tomados literalmente en el filme (por ejemplo, entre otros muchos, aquel en que don Pedro da instrucciones a Régula y a Paco al llegar al cortijo, con leves adaptaciones y desarrollos en algunos casos, pero también con los mismos giros e insistencias («A mandar, que para eso estamos», «Milana bonita»). Tienen interés los *diálogos visuales* que abundan en el carácter poético del relato cuando no sirven para sustituir a las palabras imposibles de decir, sea por prohibición, sea por impotencia. Así, las mi-

radas cruzadas de Régula y Paco expresan la dificultad para rebelarse ante los deseos de don Pedro de que Nieves sirva como criada en su casa.

La estructura narrativa del texto literario, que se basa fundamentalmente en acciones habituales o frecuentativas evocadas mediante fragmentos con cierta dispersión, ha sido parcialmente conservada en el texto fílmico con la inclusión de secuencias documentales y de acciones breves. La trama de mayor vertebración dramática (accidente de Paco y muerte de la «milana») ha sido plasmada con fidelidad en el texto fílmico.

2. ESTRUCTURA DEL RELATO. La peculiaridad de la estructura del relato afecta tanto al orden temporal como a la distribución de la materia narrativa. El relato contiene cuatro largos *flashbacks* desde un presente que sucede algunos años después, cuando Quirce y Nieves han abandonado el hogar familiar en el cortijo y Azarías se encuentra internado en un psiquiátrico. Los *flashbacks* vienen precedidos por el rótulo y encadenados a primer plano de uno de los personajes principales de la historia (Quirce, Nieves, Paco el Bajo, Azarías) y concluyen con un fundido en blanco y una secuencia de música no diegética. A diferencia de la novela —cuya acción se sitúa en los años cincuenta—, la película constituye un relato en dos tiempos: un *pasado* en el que sucede el grueso de los acontecimientos y un *presente*, que tiene lugar unos años después, desde el que son evocados por el narrador y, parcialmente, por los personajes. La adopción de estos dos tiempos transforma significativamente la *clausura del relato*: la novela termina con el ahorcamiento del señorito Iván mientras que la película posee un final dual. Se proporciona continuidad a la historia del pasado a través de los personajes de Quirce y Nieves (que abandonan el cortijo y, con ello, representan una nueva generación que no está dispuesta a la sumisión de sus padres) y con la vuelta de Paco y Régula a La Raya y el internamiento de Azarías. Esta continuidad otorga cierta apertura a la tragedia, lo que también sucede gracias a que los acontecimientos del pasado son tamizados por el recuerdo y, de ese modo, queda limitado su tremendismo. Como se puede ver, ambas funciones son solidarias entre sí y responden a una opción manifiesta del autor cinematográfico que, de ese modo, es coherente con el tratamiento del autor literario, aunque se trata de una aportación que no existe en la novela y que, al dar cuenta de las diferencias generacionales, confiere una historicidad al relato fílmico no tan presente en el literario.

Hay que hacer notar que las analepsis que reconstruyen el pasado no se corresponden con los libros de la novela, ni siquiera en los dos casos en que tienen el mismo nombre. En efecto, el fragmento «Azarías» de la novela contiene descripciones de la vida cotidiana del

personaje y sus relaciones familiares, mientras en la película se corresponde con una parte del Libro V, «El accidente», y la totalidad del VI, «El crimen». De igual modo, las secuencias agrupadas por el rótulo «Paco, el Bajo» se corresponden con las acciones narradas no en el epígrafe homónimo de la novela, sino en los libros IV y V.

#### ESTRUCTURA NARRATIVA-TEMPORAL

SECUENCIAS	TIEMPO	ACCIÓN
1	pasado	Azarías corre el cárabo.
1	—	CRÉDITOS
2-4	presente	Zafra. Quirce llega y envía recado a su hermana.
5-19	pasado	QUIRCE Traslado al cortijo. Trabajo. Expulsión de Azarías. Quirce le lleva pollo a su tío.
20	presente	Nieves y Quirce se saludan. Ella lo acompaña al autobús.
21-36	pasado	NIEVES Nieves sirve a don Pedro. Relaciones Purita-Iván. Primera comunión.
37-38	presente	Quirce llega a La Raya.
39-51	pasado	PACO, EL BAJO Paco caza con Iván. Embajador. Rotura de pierna. Médico. Iván y Quirce. Nueva rotura.
52-53	presente	Quirce deja La Raya y visita a su tío Azarías en el psiquiátrico.
54-60	pasado	AZARÍAS Quirce rechaza propina. Huida de Purita. Iván mata la «milana». Azarías ahorca a Iván.
61	presente	Quirce entrega la cruz a su tío y deja la ciudad.



3. PROCEDIMIENTOS DE ADAPTACIÓN. Enumeramos brevemente —y remitimos al trabajo citado en la nota 8— las operaciones que sobre la materia narrativa de la novela lleva a cabo la película.

3.1. Supresiones. Se omiten personajes, como el cuarto hijo de Paco y Régula (Rogelio), Lupe la Porquera, Dámaso el Pastor o Dacio. Han sido suprimidas unas 20 acciones, varias de ellas repetidas en distintas páginas, otra veintena de diálogos y una decena de episodios completos. Entre éstos hay algunos significativos: el señorito Gabriel y el señorito Lucas enseñan a leer a los criados (pp. 34-37); Nieves le dice a su padre que quiere hacer la primera comunión; Paco se lo cuenta a don Pedro. Nieves le dice a doña Purita que quiere hacer la comunión y ella se burla y le contesta que lo que necesita es un zagal. Purita lo comenta con Iván y los invitados en la Casa Grande (pp. 50-51) y Pedro se lo reprocha delante de otros (p. 57); y Azarías le cuenta a Régula que ha visto en el cielo a Ireneo, el hermano de ambos, ya fallecido, y los sirvientes le preguntan a Azarías dónde ha visto a Ireneo (pp. 74-75). Estas supresiones tienen por objeto reducir el material original que daría lugar a un texto fílmico de mayor duración que la estándar y elementos que, eventualmente, pueden distorsionar el talante y/o el contenido del relato.

3.2. Transformaciones. Hay de diversos tipos: de narraciones en diálogos, de diálogos directos en indirectos, de acciones que cambian de lugar o algún elemento (unas cinco) y de personajes (los rasgos de Rogelio son atribuidos a Quirce). Una transformación importante es que en la novela los hijos de Paco y Régula van a la escuela, mientras en la película se da a entender que no es así; en el caso de Nieves coinciden los dos relatos, aunque en el fílmico se explicita la decepción de los padres porque no pueda hacerlo.

3.3. Traslaciones: de sucesos que cambian de espacio o de lugar dentro del relato (tres), de diálogos y de acciones que pasan de un personaje a otro (varias).

3.4. Añadidos y desarrollos. Hay *compresiones*, es decir, acciones de la novela que en la película aparecen resumidas (unas diez); *desarrollos*, acciones que en la novela aparecen referidas de un modo genérico y en la película aparecen dramatizadas con diálogos (seis); *unificaciones*, episodios reiterados o narrados en dos momentos en la novela que aparecen en una sola secuencia (cinco); *visualizaciones*, acciones sin diálogos implícitas en la novela que son plasmadas en imágenes, por ejemplo, se oyen disparos de los cazadores, Purita mira por la ventana y don Pedro la ve (sec. 25); *añadidos simples*, acciones y/o diálogos que no figuran en la novela (diez); y *añadidos de secuencias completas*: los fragmentos en tiempo presente que narran la llegada de Quirce a Zafra y su carta a Nieves (sec. 2, 3 y 4), su

encuentro con la hermana que le acompaña hasta el autobús (sec. 20), la llegada a La Raya, donde cena con sus padres (sec. 37 y 38); al día siguiente se levanta para irse, rechaza la caza que le ofrece Paco, va a ver a su tío y le entrega un paquete (sec. 52 y 53) y deja el psiquiátrico y camina por la ciudad (sec. 61).

4. ORDEN DE LA HISTORIA. En la tabla adjunta de correspondencias podemos apreciar que en el proceso de elaboración del guión se ha respetado el orden de la novela en los dos últimos capítulos (sec. 42-60), mientras que existe una alteración notable en el resto del texto fílmico. Esta alteración del orden narrativo de la novela tiene el propósito de una vertebración mayor de las acciones en aras de la construcción dramática de una historia.

TEXTO LITERARIO	TEXTO FÍLMICO
Libro I: AZARIAS, pp. 7-27	Secuencias 1, 13, 14, 17, 9, 10 y 11
Libro II: PACO, EL BAJO, pp.31-58	Secuencias 6, 5, 8, 10, 12, 29, 35, 31, 26, 28 y 33
Libro III: LA MILANA, pp. 61-85	Secuencias 14, 10, 15, 16, 17, 24, 29, 41, 19 y 36
Libro IV: EL SECRETARIO, pp. 89-113	Secuencias 22, 39, 40, 32 y 30
Libro V: EL ACCIDENTE, pp. 117-147	Secuencias 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 54 y 55
Libro VI: EL CRIMEN, pp. 151-176	Secuencias 56, 57, 58, 59 y 60

5. LOS TEMAS SUBRAYADOS. Globalmente, el relato trata temas como la sumisión y la explotación de corte paternalista, la exclusión social, la dignidad del pobre, la impotencia y la resignación ante los abusos, la ignorancia y la oportunidad de la educación. Todos ellos están presentes tanto en la novela como en la película. Sin embargo, debido a las características del discurso audiovisual y a la estructura concreta que adopta el texto fílmico, hay algunas cuestiones que en él aparecen más explícitas o subrayadas. Junto a detalles como el pudor para manifestar la afectividad que se aprecia en el encuentro de Quirce y Nieves al comienzo de la obra, aparece más claramente la estructura social en los grupos de la aristo-



cracia (Iván, la Marquesa, Miriam y sus invitados), la clase media (don Pedro y Purita), la clase obrera emergente (Quirce y Nieves), el campesinado (Paco, Régula y los otros criados) y los excluidos sociales (Azarías y la Niña Chica). Paralelamente aparecen concretadas las diferencias sociales en los espacios humanos de la Casa Grande, la casa de don Pedro (ambas dentro del cortijo), la casa de Paco (al borde del cortijo) y la cabaña de La Raya. Asimismo un tema tan caro a la literatura de Delibes como es la Naturaleza tiene un protagonismo notable en el texto audiovisual, donde la fotografía muestra la diversidad y variedad, amén de los tipos de relación de los personajes con ella: gratuita (Azarías), económica (Paco) y depredadora (Iván).

6. HERMENÉUTICA Y RECEPCIÓN. *Los santos inocentes* tiene un enorme éxito de crítica y de público: premiados los protagonistas en Cannes, se difunde por todo el mundo, se convierte en la película más taquillera del cine español (dos millones de espectadores en las salas y 523 millones de pesetas de recaudación), y en el pase por televisión dos años después tiene una audiencia de más de 20 millones de espectadores (*El País*, 9-5-86). Esta audiencia masiva añade otra diferencia importante respecto a la novela. No podemos dar cuenta en detalle de la opinión de la crítica<sup>11</sup> que aborda cuestiones tan diversas como la crítica sociopolítica de la España de los sesenta, la labor de adaptación literaria, la realización cinematográfica y estilo del director, el debate sobre el realismo y compromiso del artista con la realidad, etc. Nos centraremos en un par de aspectos, relevantes para nuestra reflexión.

En primer lugar, la crítica valora positivamente el trabajo de adaptación literaria y llega a decir que se trata de una adaptación ejemplar y alejada de la mera ilustración (Pedro Crespo), que ha sabido plasmar audiovisualmente los personajes y el mundo propuesto por Delibes «entre la estética del realismo más áspero y la poética del lirismo más contenido» (González Egido) y que, en cierta forma, supera a la novela porque desarrolla con coherencia algunos aspectos, alcanza un impulso especial, lleva la historia a sus últimas consecuencias o porque las imágenes son más vivas (Pedro M. Lamet, Diego Galán, Arroita-Jáuregui, Gil de Muro). Incluso se llega a afirmar que, como en *Tristana* (Buñuel, 1970) y *El Sur* (1983), es uno de los casos en que «el cine ennoblece a la literatura»<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Véase nuestro libro citado: *Mario Camus* (Madrid: Cátedra, 1998), pp. 257-265. A él remitimos en las citas de la crítica que señalamos a continuación.

<sup>12</sup> Rafael Utrera, en José Luis Borau (comp.): *Diccionario del cine español* (Madrid: Alianza, 1998).

Por otra parte, en la recepción de la película se subraya el momento sociopolítico en que se estrena y la dimensión social de la historia, lo que no había sucedido con la novela. Respecto a lo primero, la película ha sido vista críticamente como obra representativa del cine de la etapa socialista, un «cine liberal de calidad» (Trenzado) o de un cine promocionado desde el poder (Losilla) y destinado a la burguesía urbana con contenidos descafeinados (Monterde), y se ubica dentro del ciclo de reescritura de la historia inmediata de España que tiene lugar durante la transición. Respecto a la dimensión social de la historia, y al margen de los valores cinematográficos, se indica la autenticidad testimonial de la película en el retrato de una situación de explotación y miseria, de las clases sociales en la España del franquismo, de la evolución del país de la sociedad feudal a la industrialización, etc., en un sentido que supera a la novela.

El tratamiento que hace Camus es visto no sólo en coherencia con la escritura de Delibes, sino, más ampliamente, dentro de un realismo crítico español de raíz naturalista, pero con elementos que lo emparentan con el surrealismo y el esperpento. Ese realismo va desde los mendigos y lisiados de la pintura española del xvii de Ribera y Murillo hasta Buñuel (Jeancolas), pasando por las obras de Galdós y Cela adaptadas por Camus (Marinero Viña). Abundan entre los críticos, además de las referencias pictóricas y literarias, las cinematográficas, y se ha considerado que la película recuerda obras de realismo crítico del cine italiano como *El árbol de los zuecos* (Albero degli zoccoli, E. Olmi, 1978), *Novecento* (B. Bertolucci, 1976), *Padre padrone* (P. y V. Taviani, 1977) o *Brutos, sucios y malos* (Brutti, sporchi e cattivi, E. Scola, 1976). Más allá del estilo y en relación con la Historia, el director considera que en esa tradición

la literatura que tiene el pueblo español es una literatura realista [...] que siempre tiene un punto de dependencia sociológica, siempre estamos intentando contar la historia de nuestro país y de nuestra gente a través de unos argumentos que suelen ser bastante simples. Siempre incidimos en las costumbres, incluso bárbaras, y siempre estamos tratando el tema de la dignidad, del orgullo y del honor, y todo ello visto de una manera absolutamente peculiar<sup>13</sup>.

En otro sentido, la película ha tenido mayor peso en el ámbito cultural-educativo y es uno de los títulos recurrentes en ciclos de cine histórico y literario, en aproximaciones inter-

<sup>13</sup> Entrevista de Juan Cobos y Miguel Rubio en *Leviatán*, n.º 16 (1984), 143-156.



disciplinares, en estudios sobre medios de masas, etc. Frente a opiniones desinformadas que consideran que las adaptaciones influyen negativamente en el aprecio de la literatura, hay que subrayar cómo, en este caso, el cine ha servido para potenciar la lectura de un texto concreto. Publicada originariamente en 1981, la primera edición de bolsillo es de diciembre de 1982 y la segunda de octubre de 1983. Pero a raíz del estreno de la película en abril de 1984, las ediciones se suceden y en el período mayo-noviembre de 1984 se edita la novela seis veces, frente a sólo dos en el año y medio previo al estreno.

\* \* \*

En conjunto, el caso de *Los santos inocentes* muestra una película de mayor nivel estético que la novela cuya historia adapta; es decir, que el filme, dentro de la Historia del Cine y de la filmografía de Mario Camus, ocupa un lugar preeminente o tiene mayor calidad artística que la que posee la novela dentro de la Historia de la Literatura y de la obra literaria de Miguel Delibes. En este sentido —y sólo en este sentido— puede decirse que la película es mejor que la novela, porque, insistimos, en cuanto discursos heterogéneos son incomparables.

La película no es una adaptación *contra* la novela o al margen de ella, sino que prolonga con coherencia la historia, reproduce con exactitud los diálogos, busca equivalentes en la voz narrativa... y, en definitiva, se muestra deudora del tratamiento dado por el novelista, lo que es posible por la empatía del director con la estética literaria en que se inscribe el autor y su obra.

Mientras los valores estéticos de la novela residen principalmente en el estilo y la forma literaria —y secundariamente en el testimonio histórico o en la descripción sociológica—, con la película sucede lo contrario. Hay, por tanto, en la adaptación, una transformación relevante que hace que el filme, lejos de ser una mera transposición de la novela, posea entidad como obra artística.

Por la razón antedicha y como muestran algunos de los juicios de la crítica, en este caso el texto literario y el fílmico convergen en una tradición estética (lo que se puede entender por el realismo español) que permite comprender la película en un marco cultural y artístico más amplio al restringido de la adaptación.

La enorme audiencia de la película y su influencia en la difusión de la novela justifican, complementariamente y a posteriori, el hecho de la adaptación.